



1. Δαμασκηνός (7ος αι.) Κουκουζέλης (14ος αι.) Μπαλασός (17ος αι.) Μητροπολίτης Νέων Πατρών Γερμανός (17ος αι.) Από την Άνθολογία της Παπαδικής, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος, (1815).

## Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας πού εἶναι εὐρύτερα γνωστή μέ τόν ὄρο «Βυζαντινὴ μουσικὴ», περιλαμβάνει τίς θρησκευτικὲς μελωδίες τῆς βυζαντινῆς περιόδου, τῆς περιόδου μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἀλλὰ καί τῆς σημερινῆς ἐποχῆς (ὅταν θέβαια οἱ συνθέσεις τῆς τελευταίας διατηροῦν τὴ μελικὴ καί μορφολογικὴ δομὴ τῆς γραπτῆς καί προφορικῆς παράδοσης τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς περιόδου, ὅπως ἔχει διασωθεῖ στούς ψάλτες καί τούς μουσικούς τῆς Ἐκκλησίας).

Ὁ ὄρος «Βυζαντινὴ μουσικὴ» παράγεται ἀπὸ τόν ὄρο «Βυζάντιο», ὅπως ἐπικράτησε θέβαια νὰ ὀνομάζεται πολὺ μεταγενέστερα ἀπὸ τὴν κατάλυση τοῦ τό μεσαιωνικοῦ μας κράτος, ἡ Ρωμανία δηλαδὴ, πού εἶχε πρωτεύουσα τὴν Κωνσταντινούπολη.

Ἡ κοσμικὴ μουσικὴ τῶν Βυζαντινῶν δὲν ἦταν γραπτὴ καί γι' αὐτὸ περνάει στὴ νεότερη παράδοσή μας προφορικὰ μέσα ἀπὸ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια.

Σέ μεταβυζαντινὰ ὅμως χειρόγραφα (τοῦ Ἁγίου Ὁρους) ὑπάρχουν ὀρισμένες καταγραφές δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἡ πιὸ παλιὰ ἀπὸ τίς ὁποῖες περιέχεται σέ κώδικα τοῦ 1562.

### Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος

Πρωτοψάλτης Ἀγ. Εἰρήνης, Διευθυντὴς τῆς Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας.

‘Από τὰ πρῶτα κιόλας χριστιανικά χρόνια κείμενα τῶν Ἀποστόλων καὶ μάλιστα τοῦ Παύλου, μᾶς δίνουν στοιχεῖα πὼς ψάλλονταν στὶς πρῶτες χριστιανικὲς ἐκκλησίες ψαλμοὶ καὶ ὕμνοι καὶ ᾠδὲς πνευματικές. Μποροῦμε νὰ ὀριοθετήσουμε μιὰ πρώτη περίοδο τῆς μουσικῆς τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν πρῶτο αἰῶνα μέχρι τὴν κτίση τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἡ ἐποχὴ αὕτῃ χαρακτηρίζεται γενικὰ ὡς περίοδος ἐξάπλωσης τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος στὰ ὑπὸ Ρωμαϊκὴ κυριαρχία μεσογειακὰ ἐδάφη. Ἀλεξάνδρεια καὶ Ἀντιόχεια εἶναι τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο τὰ δύο μεγάλα κέντρα ποὺ καλλιεργοῦνται τὰ Ἑλληνικά γράμματα καὶ οἱ ἐπιστήμες. Ἡ Ἀλεξανδρινὴ ἑλληνικὴ γλῶσσα εἶναι ἡ κοινὴ γιὰ ὅλους τοὺς ὑπὸ Ρωμαϊκὴ κυριαρχία λαούς. Οἱ Ὁ ἔχουν μεταφράσει στὴ γλῶσσα αὐτὴ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Στὴ μουσικὴ ὑπάρχουν τὰ θεωρητικὰ συγγράμματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων· ἡ διδασκαλία τῶν Πυθαγορείων ἀφενός, ποὺ ἀποβλέπουν στὴ «θεία φύση τῶν διαστημάτων» — τὰ ὁποῖα καὶ σώζονται στὴν πράξη μέχρι σήμερα στὴ φωνητικὴ μουσικὴ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ ὄργανα τῆς Ἀνατολῆς — καὶ τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ τῆς σχολῆς του ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ποὺ πρῶτος, καθὼς παρατηρεῖ ὁ Σ. Καρὰς, θεμελιώνει τὸ συγκερασμὸ τῶν μουσικῶν διαστημάτων — πράγμα τὸ ὁποῖο θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ μέχρι σήμερα ἀκολουθεῖ ἡ δυτικὴ μουσικὴ.

Ἐτοῖς δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει τὸ γεγονός πὼς τὸν 3ο αἰ. μ.Χ. γράφεται, πιθανόν στὴν Αἴγυπτο, πάπιρος μὲ ὕμνο στὴν Ἁγία Τριάδα, τονισμένο στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ἀλφαριθμητικὴ σημειογραφία. Ὁ πάπιρος αὐτὸς βρέθηκε στὴν πόλη Ὁξύρυγχο τῆς Αἰγύπτου στὰ 1918 καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ δείγμα μουσικῆς γραφῆς τῆς περιόδου ἐκείνης.

Οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας δὲν ἀναφέρουν κανένα εἶδος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ θιθλοῦ γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ ἡ μετάδοσις τῶν ὕμνων κατὰ τὴ διάρκεια τῶν τριῶν πρῶτων χριστιανικῶν αἰώνων πρέπει νὰ ἦταν κυρίως προφορικὴ.

Μιὰ δεύτερη περίοδο μπορούμε νὰ ὀριοθετήσουμε ἀπὸ τὴν ἰδρύση τῆς Κωνσταντινούπολης μέχρι τὴν ἐποχὴ ποὺ ἀρχίζει μὲ τοὺς μεγάλους ὕμνογράφους τοῦ 7ου-8ου αἰῶνα καὶ τελειώνει γύρω στὸ 12 αἰ. μὲ τὴν ἀποκλήρωση τοῦ ὕμνογραφικοῦ ἔργου γιὰ δέξις ἀκολουθίες τῆς Ἐκκλησίας.

Ἀπὸ τοὺς πρῶτους χρόνους, ὅπως



2. Ἰωάννης Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος



3. Πρωτοψαλτὴς Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς

εἶδαμε πρὶν ἀπάνω, οἱ Χριστιανοὶ ἐψάλλαν χρησιμοποιώντας ἀρχικά τοὺς Δαθιτικούς ψαλμοὺς καὶ στὴ συνέχεια μικρὰ τροπάρια ποὺ παρενέβαλλαν στοὺς ψαλμούς. Ἀπὸ τὴς ἀρχῆς ἀπὸ 2ου αἰῶνα, ἴσως, τοὺς ψαλμούς καὶ τοὺς ὕμνους τοὺς ψάλλουν **ἀντιφωνικά**, χωρίζεται δηλαδὴ ὁ λαὸς σὲ δύο μέρη καὶ τὸ ἓνα διαδέχεται τὸ ἄλλο στὴν ψαλμωδία. Ἄλλος τρόπος ψαλμωδίας εἶναι ἡ **καθ' ὑποκοήν**, ὅπου, καθὼς γράφει ὁ Μ. Βασίλειος, ὁ ἓνας «κατάρχει» τοῦ μέλους, ψάλλει μόνος του καὶ οἱ λοιποὶ ὑπηχῶν. Ἡ δεύτερη περίοδος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ δημιουργία καινοῦργων ὕμνων. Μετὰ τὸ **τροπάριο** δημιουργεῖται τὸ **στιχηρό** (τὸ ὄνομα δλάνει πὼς πρὶν ἀπὸ τὸν ὕμνο ψάλλεται στίχος τὸν ψαλτήριος). Γύρω στὸν 5ο μὲ 6ο αἰῶνα ἀναπτύσσεται τὸ ποιητικὸ εἶδος ποὺ ὀνομάζεται **κοντάκιο** καὶ ἀναφέρεται στὴ γιορτὴ γιὰ τὴν ὁποία γράφτηκε. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 24 συνήθως στροφές καὶ χωρίζεται σὲ προοίμιο καὶ σπύς οἴκου. Ὁ πρῶτος οἶκος χρησιμοποιεῖται σὰν μελωδικὸ καὶ μετρικὸ πρότυπο γιὰ τοὺς ἄλλους οἴκους. Ὁ ὁσῖος Ρωμανὸς ὁ

Μελωδὸς (6ος αἰ.) εἶναι ὁ ὀνομαστότερος ποιητὴς κοντακίων. Ἡ ἑλληνοφωνία, ἴσως, πλουσιότερης μελωδικῆς ποικιλίας σὲ **κοντάκιο** συντελεῖ στὴν ἀντικατάστασή του ἀπὸ τὸν **κανόνα**, ἓνα πολὺ στροφικὸ ποίημα, χωρισμένο σὲ ἑννέα ᾠδὲς κατὰ τὰ πρότυπα τῶν ἑννέα ᾠδῶν τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Κάθε ᾠδὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν **εἰρμό** καὶ τὰ **τροπάρια**. Ὁ εἰρμός στὸν κανόνα ἀποτελεῖ τὸ μετρικὸ καὶ μελωδικὸ πρότυπο γιὰ τὰ τροπάρια κάθε ᾠδῆς. Σπουδαῖοι ποιητὲς κανόνων εἶναι οἱ ἄγιοι Ἀνδρέας, Ἀρχιεπίσκοπος Κρήτης, Ἰωάννης ὁ Δαμασκός, Κοσμάς, Ἐπίσκοπος Μαΐουμα, ὁ Θεόδωρος Στουδίτης, ὁ Γραπτοῦ, ὁ Ἰωσήφ ὁ Ὑμνογράφος. Στιχηρὰ ἐξ ἄλλου ἐκτός ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῶν κανόνων γράφουν ὁ Πατριάρχης Σωφρόνιος, ὁ Πατριάρχης Γερμανὸς, ὁ αὐτοκράτορας Λέων ὁ Σοφός, ἡ Κασσιανὴ καὶ ἄλλοι. Ὑπάρχουν ἄλλα εἶδη τροπαρίων ὅπως τὰ ἀπολυτικά (ὕμνοι ἀπολύσεως), τὰ καθίσματα, τὰ εὐλογητάρια, τὰ ἐξαποστειλάρια, τὰ ἀντίφωνα, τὰ δοξαστικά (στιχηρὰ σὲ ὁποῖα προτάσσεται ἡ μικρὴ Δοξολογία). Ἡ ὀνομασία τους προέρχεται



4. Πέτρος Πελοποννήσιος Λαμπάδριος, από την 'Ανθολογία της Παπαδικής, Μονή Μεγίστης Λαύρας, 'Άγιον Όρος (1815)

είτε από την πρώτη λέξη του κειμένου τους (όπως αναοικονόμηση, εύλογητάρια κ.λ.π.) είτε από το περιεχόμενό τους και τη θέση τους μέσα στη δομή των διαφόρων ακολουθιών. Τά στιχηρά διακρίνονται με βάση το περιεχόμενό τους σε ανάστασιμα, μαρτυρικά, θεοτοκία ή σταυροθεοτοκία, νεκρώσιμα, δοξαστικά. 'Η διαφορετική μελική τους φόρμα τά διακρίνει σε **ιδιόμελα**, πού έχουν δικό τους (ιδιον) μέλος και σε **αυτόμελα** πού τó μέλος και ó ρυθμός τους αποτελούν πρότυπα, πάνω στα όποια βάλλονται τά τροπάρια πού ονομάζουμε **προσόμοια**.

'Εκείνο πού χαρακτηρίζει τη δεύτερη περίοδο είναι ή δημιουργία ή αναστήματα καί αναδιάρθρωση της **'Οκτώηχου**, έργου πού αποδίδεται στόν άγ. 'Ιωάννη τόν Δαμασκηνό (τέλη 7ου — α' μισό 8ου αιώνα). (εικ. 1) Τό έργο αυτό αποτελεί τη βάση πού συστήματος της 'Οκτωήχιας (στήν πραγματικότητα τή πολυήχιας). Μή τή λέξη **ήχος** καί 'Οκτωήχια αντικαθίστανται τή λέξη **τρόπος** των άρχαίων. 'Ο Βακχείος ό Γέρων όρίζει ότι «τρόπος έστι πλοκή έμμελούς σχήμα»,

ένώ ό Χρύσανθος όρίζει ότι ήχος είναι ιδέα μελωδίας, ένα ιδιαίτερο δηλαδή μελωδικό άκουσμα ή σχήμα. «'Η διαφοροποίηση ανάμεσα στους όκτώ βυζαντινούς τρόπους πού ονομάζονται ήχοι», γράφει ό Μιχαήλ 'Αδάμης «δέ στηρίζεται μόνο στα τέτραρχοδα ή τίς μουσικές κλίμακες πού χρησιμοποιούν άλλα καί στή συσχέτιση μικρών μοτιβικών πυρήνων, πού προσδίδουν στόν κάθε ήχο τό χαρακτηριστικό του άκουσμα. Στόν κάθε ήχο ό μικρός αυτός μελωδικός πυρήνας οργανώνονται σε όμοιες μέ κοινά χαρακτηριστικά πού έκφράζουν λίγο-πολύ τήν ίδια ποιότητα καί ήθος, παρουσιάζουν όμοιογένεια στή μελωδία καί τό ρυθμό καί προέρχονται από τήν ίδια μουσική κλίμακα».

Ό ήχοι της βυζαντινής μουσικής διακρίνονται σε τέσσερις κυρίους (πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος) καί τέσσερις πλάγιους (πλάγιος τού Α', τού Β', τού Γ' (ή θάρυς) τού Δ'). 'Ωστόσο ό κύριο ήχο έχουν ακόμα μέσους, παραμέσους καί παραπλάγιους ήχους, ενώ ό πλάγιος, διφώνους, τριφώνους, τετραφώνους,

πενταφώνους. 'Ετσι διαμορφώνεται τό σύστημα τής πολυήχιας. 'Η βυζαντινή όρολογία των όκτώ ήχων ήταν ανανέως γιά τόν πρώτο, νεανέως γιά τόν θ', νανά γιά τόν γ', αγία γιά τόν δ', ασανέως γιά τόν πλ. τού γ', νεχέανέως γιά τόν πλ. τού θ', ανέανέως γιά τόν πλ. τού α', νεγίγιε γιά τόν πλ. τού δ'. Τούς πολυσύλλαβους αυτούς φθόγγους χρησιμοποιούμε σήμερα ως **όπηχισμα**, μικρές δηλαδή εισαγωγικές μουσικές φράσεις στήν άρχή των μελωδημάτων μέ τά βασικά χαρακτηριστικά των ήχων.

Μιά τρίτη περίοδος στή βυζαντινή μουσική μπορεί νά όριοθετηθεί από τό 12ο αιώνα μέχρι τήν 'Αλωση. Γύρω στό 12ο αιώνα όλοκληρώνεται ή ύμνογραφία, έχουν συντεθεί ύμνοι γιά όλες σχεδόν τίς γιορτές καί τίς ακολουθίες. Ό ύμνογράφος συνθέτουν τούς ύμνους καί τούς τονίζουν ό ίδιοι μουσικά. Στή δεύτερη περίοδο δηλαδή, έχουμε τόν ποιητή - συνθέτη, ενώ στήν τρίτη περίοδο έχουμε μιά έναλλαγή: ό ποιητής - συνθέτης γίνεται συνθέτης - ψάλτης.

'Αρχίζει έτσι ή περίοδος των μεγάλων μαϊστορών, περίοδος μεγάλης άκμης τής μουσικής, πού θά κρατήσει ως τά μέσα τού 15ου αιώνα. Ό μαϊστορ συνθέτουν πάνω στα υπάρχοντα ήδη κείμενα - γράφουν θέσια καί δικά τους ποιήματα - ή καλλιπίζουν τίς παλαιότερες συνθέσεις. Όι πύό όνομαστοί άπ' αυτούς είναι ό όσιος 'Ιωάννης ό Κουκουζέλης (εικ. 2), ό Νικηφόρος ό 'Ηθικός, ό 'Ιωάννης ό Γλυκός (εικ. 3), ό Ξένος ό Κορώνης λίγο άργότερα καθώς καί ό 'Ιωάννης ό Κλαδός.

'Η όρολογία των έκκλησιαστικών ψαλμών τής Μεγάλης 'Εκκλησίας τήν ίδια εποχή περιλαμβάνει: δομéstικο (άρχηγό τού χορού), λαμπάδριο, πρωτόψαλτης, μονοφώνιο, αναγνώστη, θασάκτη, χειρόνομο, χορό. Στούς μετά τήν 'Αωση αιώνας παρουσιάζονται μιά διαφοροποίηση τής σημασίας των όρων, ώστε **πρωτόψαλτης** τά όνομάζεται τώρα ό διευθυντής τού α' χορού, **λαμπάδριος**, ό διευθυντής τού θ' χορού καί **δομéstικος** ό βοηθός τους. Μέ τήν ίδια σημασία ίσχυουν ό όροι αυτό καί σήμερα. 'Υπάρχει ακόμα ό **κανονόρχης**, πού απαγγέλλει μελωδικά στήν τονική συνθήκη τού ήχου τή μουσική φράση τήν όποια ψάλλει στή συνέχεια ό ψάλτης. Τήν παράδοση αυτή συναντάμε όποτε - πύό συστηματικά στό 'Άγιο Όρος. Ξεχωριστή θέση στήν όλη όργάνωση τού χορού είχε ό **χειρόνόςμος**, πού στεκόταν ανάμεσα στους δύο χορούς καί

μέ τη **χειρονομία** οδηγούσε τους ψάλτες πώς να ψάλλουν. Για το χειρονομίο έχουμε πολλές πληροφορίες από το 10ο κιόλας αιώνα στο «περί της βασιλείου τάξεως» σύγγραμμα του Κωνσταντίνου του Πορφυρογέννητου, που ωστόσο δεν μπορούν να μας δώσουν το ακριβές νόημα της χειρονομίας, αν δηλαδή είχε μελική ή ρυθμική σημασία ή και τα δύο μαζί. Ο χειρονόμος έχει πάψει πιά να υπάρχει μετά το 15ο αιώνα: αναφέρεται ωστόσο στα θεωρητικά κείμενα και φαίνεται πώς η ενέργεια της χειρονομίας περνάει στο κείμενα των χειρογράφων με τα σημάδια των μεγάλων υποστάσεων, ως ένδειξη και ως έλεγχο της μελικής κίνησης των σημάδιων και όργιων αλλά και ως μέθοδος διαιρέσεως του χρόνου. Την εξέγηση των διαφόρων σημάδιων που τα σχήματά τους περιέχουν χειρονομική ενέργεια, έχει δώσει στις μέρες μας ο Σίμων Καρας.

Από την Άλωση ως τις μέρες μας μπορεί να οριοθετηθεί μία τέταρτη περίοδος, που περιλαμβάνει δυό υποπεριόδους: την υποπερίοδο της Τουρκοκρατίας και την υποπερίοδο από το 1820 μέχρι σήμερα, που συμπίπτει με την καθιέρωση του νέου μουσικού συστήματος (που όμως έχει άμεση σχέση με το παλιό) και με την έκδοση έντυπων μουσικών βιβλίων (τά πρώτα τυπωμένων στο Βουκουρέστι 1820 και στο Παρίσι).

Για την περίοδο 1453 - 1820 οι πληροφορίες μας πλουτίζουν σε υπέρτατο βαθμό από την έκδοση ενός βιβλίου - σταθμού στην ιστορική έρευνα της βυζαντινής μουσικής. Πρόκειται για τα «χειρόγραφα Έκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820» (εik. 9) του Μανόλη Χατζηγιακουμή, που εκδόθηκαν στα 1980. Πέρα από την ολοκληρωμένη και μοναδική προσφορά του Μανόλη Χατζηγιακουμή στο καθαρά έρευνητικό πεδίο με τη συστηματική φιλολογικομουσικολογική παρουσίαση των χειρογράφων, το κεφάλαιο του βιβλίου με τον τίτλο «Σχεδίασμα ιστορίας» είναι πολύ αποκαλυπτικό για την πορεία της βυζαντινής μουσικής την εποχή αυτή. Από τους μουσικούς της περιόδου αναφέρονται ως κορυφαίους το Μανουήλ Δούκα Χρυσάφι (τον παλαιό), τον Ίωάννη Πλουσιόαδην, τον Θεοφάνη τον Καρύχη, Πρωτοψάλτη και Οικουμενικό Πατριάρχη, τον Χρυσάφι (τόν νέο) (εik. 10), τον Μητροπολίτη Νέων Πατρών (Υπάντης) Γερμανό, τον Ιερέα Μπαλόσιο (εik. 11), τον Πέτρο Μπερεκέτη, τους Πρωτοψάλτες της Μεγάλης του Χριστού Έκκλη-



5. Εκφωνητική σημειογραφία

σίας Παναγιώτη Χαλάτζογλου, Ίωάννη Τραπεζούντιο, Δανιήλ, Ίάκωβο, Πέτρο και Μανουήλ, τόν Λαμπράντιο Πέτρο τόν Πελοπόννησιο (εik. 4), (σημαντικότερη ίσως μορφή του 18ου αι.), τόν επίσκοπο Κύριλλο Μαρμαρινό, τούς Άγιορείτες Κοσμά Μακεδόνα και Δαμιανό Βατοπεδινό κ.ά. Στα τέλη της υποπεριόδου αυτής δρούν ο Γεώργιος ο Κρής και ο Άποστόλος Κώνστας (και στις αρχές της επομένης), ενώ ανάμεσα στα 1810-1820 καθιερώνεται το νέο σύστημα από τούς τρεις δασκάλους της μουσικής μας Χρυσάνθο, Άρχιμανδρίτη κι έπειτα Μητροπολίτη Προύσης, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρταφύλακα. Ο Χρυσάνθος θεμελίωσε θεωρητικά τη νέα μέθοδο με το «Μέγα Εωρπητικόν» του (Τεργέστη 1832). Πέρα οι Γρηγόριο και Χουρμούζιος εξέγησαν όλα σχεδόν τα μέλη που δίδαξαν ή παράδοση ως την εποχή τους. Κορυφαία μορφή της δεύτερης υποπεριόδου είναι ο Πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος. Την περίοδο αυτή χαρακτηρίζει η διδασκαλία του νέου συστήματος και η έκδοση έντυπων μουσικών βιβλίων. (εik. 11).

Έκείνο που χαρακτηρίζει γενικά τη βυζαντινή μουσική — όπως και όλες τις ανατολικές — είναι το ότι σπρίτζεται άποκλειστικά στη μελωδία, είναι δηλαδή **μελωδική και μονοφωνική** τέχνη, γνωρίσματα που αποτελούν και τις βασικότερες διαφορές της από τη νεότερη δυτική μουσική, που είναι πολυφωνική. Άκόμα είναι μουσική τροπική. Τα μουσικά σημάδια που χρησιμοποιεί, δέ φανερώ-

νουν σταθερά μουσικά ύψη αλλά κίνηση φωνής που καθορίζεται σύμφωνα με τόν ήχο, το γένος και τις έπί μέρους μελωδικές αλλοιώσεις του μέλους. Η κίνηση αυτή ξεκινάει από το μουσικό φθόγγο (νότα) ενός ήχου — που λέγεται και **βάση** του ήχου — και προχωρεί ανάλογα με τις ένδειξεις των μουσικών σημάδιων που ακολουθούν. Η κίνηση αυτή της φωνής με βάση τις υποδείξεις των σημάδιων είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της βυζαντινής μουσικής. Το επισημαίνω ιδιαίτερα, γιατί η γνώση της **ένέργειας** κάθε μουσικού σημείου τους οδηγεί στην όρθη έκτέλεση της μελωδίας με όλα τα ποικίλα και την ποιότητα των διαστημικών υποδιαιρέσεων.

Άλλο χαρακτηριστικό είναι το **ισόν**, ένα είδος οριζόντιας αρμονίας, όλωσδιόλου διαφορετικής από την αρμονία της δυτικής μουσικής. Το **ισόν** το γνωρίζουμε από τη φωνητική παράδοση, χωρίς να υπάρχουν στους κώδικες ένδειξεις ή καταγραφή του. Οι αναφερόμενοι άπλως σε κώδικες ως «βαστακτές» πιθανόν να ήταν άπως περίπου οι σημερινοί ισοκράτες. Ίσως η ισοκράτεια είναι ή από την έναρξη ως το τέλος του μέλους συνεχής ήχηση της τονικής του τετραχόρδου (ή της σκάλας) του ήχου, στον οποίο ψάλλεται. Επομένως ένδιάμεση τυχόν μεταβολή τετραχόρδου ή ήχου σ' ένα μέλος συνεπάγεται και την ανάλογη μεταβολή του **ισού**. Δέ γνωρίζω, εν γινώτα σε όλα τα μέλη ή συνηχήση **ισού** και μελωδίας, γιατί στους κώδικες όρισμένα μόνο μέλη φέρονται «μετά βαστακτών». Σήμερα ή χρήση του **ισού** είναι γενική. Δυστυχώς όμως κάτω από την έπιπόραση της ευρωπαϊκής αρμονίας ή από έλλειψη γνώσης, το **ισό** — που άρχίζει να σημειώνεται σήμερα πιά στα κείμενα — χάνει το χαρακτήρα του αιγά-αιγά· αντί ν' αποτελεί σέ δεύτερο ηχητικό έπίπεδο το σταθερό υπόβαθρο του τετραχόρδου ενός ήχου, κινείται συχνά σάν καθετή αρμονική συνηχήση, αλλοιώνοντας το ήθος της μελωδίας στο συγκεκριμένο ήχο και δημιουργώντας άκούσματα δυτικότροπα. Μοναδική έξαιρεση στην περίπτωση είναι ή διδασκαλία του Σίμωνος Καρα και θά ήταν σπουδαία να υιοθετηθεί από όλους.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα της βυζαντινής μουσικής είναι το **φωνητικό στοιχείο**. Είναι μουσική καθαρά φωνητική ή όλες οι μαρτυρίες συμφωνούν στο ότι ποτέ δεν υπήρξε όργανική συνοδεία στην Έκκλησία.

## Έμφωνοι χαρακτήρες

Ανιόντες	Κατιόντες
Όλιγον . . . . .	Απόστροφος . . . . .
Όξεia . . . . .	Δύο Αποστροφοi ή Σύνδεσμοι
Περαστή . . . . .	Υπορροή ή Απυρροή . . . . .
Κούρισμα . . . . .	Κρατημοϋπόρροον . . . . .
Πελαστόν . . . . .	Έλαφρόν . . . . .
Κεντήματα . . . . .	Χαμηλή . . . . .
Υψηλή . . . . .	

## Άφωνοι χαρακτήρες

Ίσον . . . . .	Έτερον . . . . .
Διπλή . . . . .	Ξηρόν κλάσμη . . . . .
Παρακλητική . . . . .	Άργουσύνθετον . . . . .
Κράτημα . . . . .	Γοργουσύνθετον . . . . .
Λύγισμα . . . . .	Απόδομα ή Απώδεγμα
Κύλισμα . . . . .	Ουδάνισμα . . . . .
Αντικονοκύλισμα	Θές και απόθεσ . . . . .
Τρομικόν . . . . .	Θέμη ύψιλον . . . . .
Έκστρεπτόν . . . . .	Χόρευμη . . . . .
Τρομικοσύναγμα	Τζάκισμα . . . . .
Ψηφιστόν . . . . .	Ψηφιστοπαράκλεισμα . . . . .
Ψηφιστοσύναγμα	Τρομικοπαράκλεισμα . . . . .
Γοργόν . . . . .	Πίασμα . . . . .
Άργόν . . . . .	Σείσμα . . . . .
Σταυρός . . . . .	Σύναγμα . . . . .
Αντικένωμα . . . . .	Έναρξiς . . . . .
Όμαλόν . . . . .	Βαρεία . . . . .
Θεματισμός έσω.	Ημίφωνον . . . . .
Θεματισμός έξω.	Ημίφθορον . . . . .
Έπέγεγμα . . . . .	
Παρακάλισμα . . . . .	

Είδαμε πió πάνω πώς τόν τρίτο κió-  
λας αιώνα έχουμe δείγμα τής μουσι-  
κής γραφής τής εποχής (άρχεια έλ-  
ληνική αλφαριθμητική παρασημαντική)  
στόν πάπυρο πού βρέθηκε στήν  
Όξύρυγχο τής Αιγύπτου. Πέρα λοι-  
πόν από τήν προφορική μετάδοση  
τών ύμνων τούς πρώτους αιώνας  
φαίνεται ότι ή άρχαιοελληνική μου-  
σική γραφή έξυπηρετούσε τήν κατα-  
γραφή των ύμνων τής εποχής. σέ  
ορισμένα τουλάχιστο μέρη. Μé τήν  
πάροδο του χρόνου διαμορφώνεται  
ένα είδος νέας παρασημαντικής, τό  
έκφωνητικό είδος (είκ. 5). Έμφανί-  
ζεται κυρίως μετά τόν 7ο αιώνα και  
υπάρχει σέ πολλά εύαγγελιστάρια,  
αποστόλους και προφητολόγια του  
8ου - 12ου αιώνα. Η καταγωγή των  
σημαδιών του έκφωνητικού είδους  
πρέπει νά αναζητηθεί στους τόνους  
και τά πνεύματα τής Έλληνικής γρα-  
φής, ανάλογα μέ όσα αναφέρει και ό  
E. de Coussemaker γιά τήν προέλευ-  
ση των βασικών τύπων των νευμά-  
των από τους τόνους: όξεία, βαρεία,  
περισπωμένη — και θέβαια τά όνό-  
ματα άλλα και τά σχήματα των σημα-  
διών υποδηλώνουν αρκετά εύγλωττα  
τήν προέλευσή τους.

Άπό τό 6' μισό του 10ου αi. άρχίζει ή  
συστηματική διάκριση των σημαδιών  
τής βυζαντινής μουσικής από τά εκ-  
φωνητικά. Η γραφή των σημαδιών  
(είκ. 6) έξελίσσεται από τήν εποχή  
αυτή σταδιακά. Ό Egon Wellesz. Αύ-  
στριακος συνθέτης και μουσικολό-  
γος, πού δίδασκε γιά χρόνια στήν Όε-  
φόρδη, διακρίνει στό έίδίό του «a  
history of Byzantine Music and Hy-  
mnography» τρεις περιόδους:

α) τήν πρώτη βυζαντινή σημειογρα-  
φία (είκ. 7) (palaeobyzantine «Stroke-  
dot or linear notation») 9ος - 12ος αi.  
β) Τή μεσοβυζαντινή 12ος - 14ος αi  
γ) Τήν ύστεροβυζαντινή 14ος - 19ος  
αίωvας.

Ό καθ. Christian Hannick προσδιορί-  
ζει σέ γενικές γραμμές τή σημερινή  
άποψη γιά μία ειδικότερη κατάταξη  
τών φάσεων τής παλαιάς σημειογρα-  
φίας. Τά άρχαιότερα μουσικά βυζαν-  
τινά ύμνολογικά χειρόγραφα, γρά-  
φει, φθάνουν μέχρι τό 10ο αi. κι έμ-  
φανίζον δυό χωριστά συστήματα  
σημειογραφίας. Η Cοισlin, πού όνο-  
μάστηκε από τόν παρισινό κώδικα  
Cοisl. 220, πού είναι έιρμολόγιο του  
11ου-12ου αi., χρησιμοποιεί ιδιαίτε-  
ρα ή συνδυασμένα πέντε βασικά ση-  
μεία. Ταυτόχρονα αναπτύχθηκε ή  
Chartres (από τό χαμένο τώρα πιά  
έδαφιο του κώδικα Athous Lavra  
Γ67 του 10ου-11ου αi. πού φηλασό-  
ταν στή Chartres). Γιά μία πιθανώς

6. Οι χαρακτήρες του στενογραφικού συστήματος, έμφωνοι και άφωνοι. (Άπό τό έίδίό του «Η παραση-  
μαντική τής βυζαντινής μουσικής» του Κων. Ψάχου, Αθήνα 1917.





7. Πρώμη βυζαντινή σημειογραφία.



8. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία

αρχαιότερη σημειογραφική κλίμακα πρότεινε ο Jørgen Raasted την ονομασία παρασημαντική Θ. Γύρω στα 1050 επικρατεί η *Coislin* λόγω της γαλλόιας εξασφάλισης της *Chartes*. Στα τέλη του 12ου αι. χάθηκε και η *Coislin*. Χρονολογικά πρέπει να ενταχθεί εδώ και η Κοντάκι - σημειογραφία, που εμφανίζεται μόνο σε πέντε σλαβονικά χειρόγραφα και στον Έλληνικό χώρο, δε σώζεται όμως πλέον στο πρωτότυπο. Οι Σλάβοι παρέλαβαν επίσης πολύ νωρίς, ίσως μαζί με το τυπικό της μονής του Άγιου Σάββα, την παλιά *Coislin* σημειογραφία, η οποία χρησιμοποιήθηκε κι αργότερα στη Ρωσία, ενώ είχε πιά εξαφανιστεί από τα ελληνικά χειρόγραφα.

Η μεσοβυζαντινή σημειογραφία (εικ. 8) (ή *Round Notation*) είναι πιά τελειοποιημένη κι αντίθετα με τις γραφές της πρώιμης σημειώνει ολοκληρωτή τη μελωδία με πολλά σημάδια. Αυτή την περίοδο έρευνθησαν οι μουσικολόγοι Wellesz, Tillyard και Hoeg, ιδρυτές των *Monumenta Musicae Byzantinae* από 1931.

Η ύστεροβυζαντινή σημειογραφία είναι γνωστή και ως γραφή του Ίωάννη του Κουκουζέλη, του Παπαδόπουλου, του ψημιομένου Βυζαντινού μάλιστα των αρχών του 14ου αιώνα (ίσως και 13ου). Πρέπει να σημειώσω εδώ πως ο Κουκουζέλης δεν είναι Βούλγαρος, όπως πέρα από κά-

θε επιστημονική δεοντολογία υποστηρίζουν οι Βούλγαροι: μιά Βυζαντινός, με παιδεία και μόρφωση ελληνική, μάλιστα του βυζαντινού αυτοκράτορα. Λέγεται πως επινόησε τις μεγάλες υποστάσεις. Τό «Μέγα Ίσον» του της Παπαδικής είναι μιά μεθοδος εκμάθησης των μουσικών θέσεων των σημάδιων και περιλαμβάνεται μαζί με άλλα μεθοδικά κείμενα στα πρώτα φύλλα κωδίκων γιά διδακτικό σκοπό. Τα σημάδια πού έδειχναν την κίνηση της φωνής, ήταν δεκαπέντε, τα χειρονομικά ή οι μεγάλες υποστάσεις ήταν σαράντα (πίνακες) (εικ. 6). Η σύνθεση των σημάδιων κατά τον Σ. Καρά, σχηματίζει τις θέσεις, όπως από τα γράμματα σχηματίζονται οι λέξεις. Οι θέσεις μαζί με τις μουσικές καταλήξεις σχηματίζουν κατά ήχο και κατά είδος μελοποιίας τις μουσικές γραμμές, όπως γίνονται από τις λέξεις οι φράσεις. Τέλος θέσεις και μουσικές γραμμές αποτελούν τό μουσικό ποίημα. Η χειρονομία και τα χειρονομικά σημάδια υποδείκνυν την κίνηση της φωνής και στί διάρκεια του ενός πρώτου χρόνου αλλά και σε κλάσματα χρόνου. Μ' αυτό τον τρόπο κατορθωνόταν η διαίρεση του χρόνου και η σχηματοποίηση της μελωδίας.

Μέ τα μουσικά σημάδια, τις μαρτυρίες (τά σημάδια πού φανερώνουν τους φθόγγους και τούς ήχους) και τις φθορές (τά σημάδια πού «φθει-

ρουν» τά διαστήματα, αλλάζουν τη διαστηματική πορεία) οι Βυζαντινοί καταγράφουν τις μελωδίες. Η μελέτη τους ακολουθεί κατά τό Χρυσάνθο τρία στάδια. Τήν παραλλαγή, τη μετροφωνία και τό μέλος Στην παραλλαγή εφαρμόζουν τους πολυσύλλαβους φθόγγους πάνω στους χαρακτήρες, ψάλλοντάς τους συνεχώς «έπί τό οξύ και επί τό βαρύ και ουδέποτε επί τό ίσον και υπερβάρως». Στη μετροφωνία ψάλλουν τό τροπάριο μόνο με τούς ποσοτικούς χαρακτήρες, (άπλη διαστηματική κίνηση της φωνής), ενώ στό μέλος ψάλλουν με τίς υποστάσεις τις μουσικές θέσεις με τό κείμενο.

Τό σύστημα της παρασημαντικής της μεσοβυζαντινής περιόδου εξέλισσεται πού έπομένους αιώνας και φτάνει μέχρι σήμερα μέσα από τη μεταρρύθμιση των αρχών του 19ου αιώνα.

Η μεταρρύθμιση του μουσικού συστήματος, πού έγινε στις αρχές του 19ου αι., είναι γνωστή πιά πολύ ως «η νέα μέθοδος των τριών δασκάλων» δηλαδή του Χρυσάνθου, του Γρηγορίου και του Χουρμούζιου. Άπλοποίηση της γραφής, ακρίβεια καθορισμός των σημάδιων του χρόνου, δημιουργία κλιμάκων και μονοσύλλαβων φθόγγων στί θέση των πολυσύλλαβων είναι τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της νέας μεθόδου, πού είναι άσφαλώς πολύ πιά εύκολη από την παλαιά, στην εκμάθηση, επειδή ήθελε «πολλές ύπομονες» κατά την έκφραση των στίχων πού τους χρησιμοποιούσαν γιά προπαίδεια των αρχαίων:

Ό θέλων μουσικήν μαθεΐν και θέλων επαινείσθαι, θέλει πολλές ύπομονας θέλει πολλές ημέρας, τιμήν πρὸς τὸν διδασκαλὸν δοῦναι εἰς τὰς χείρας, τότε μὰθὲ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένη.

Ένδιαφέροντα είναι η κατάταξη των μελών σε κατηγορίες πού διακρίνει ο Χρυσάνθος ανάλογα με τό χαρακτήρα κατασκευής τους. Μέ βάση την κατάταξη αυτή τό βυζαντινό μέλος διακρίνεται σε **παπδικό**, **στιχηρικό**, **κ**, παλαιό και νέο, και **ειρμολογικό**, σύντομο και άργό.

Τό σύντομο **ειρμολογικό** είναι μέλος συλλαβικό (κάθε συλλαβή αντιστοιχεί συνήθως σε ένα φθόγγο), ενώ τό άργό είναι κυρίως ή άπόδοση της σύντομης μελωδίας σε διπλάσιο χρόνο (στή συλλαβική αντίστοιχου δυο-τρεις φθόγγου).

Τό **στιχηρικό** μέλος χαρακτηρίζε-



9. 'Ανθολογία τῆς Παπαδικῆς, Ἅγιον Ὅρος, Μονὴ Παντοκράτορος, (1545-1565)

ταί παλαιό μέ βαση τὸ παλιό στιχηράρι καὶ τὰ μετέπειτα στιχηράρια τοῦ τύπου αὐτοῦ καὶ εἶναι μελοματικό. (σὲ κάθε συλλαβὴ ἀντιστοιχοῦν περισσότεροι ἀπὸ δύο φθόγγοι). Τὸ νέο στιχηρариκό μέλος διακρίνεται σὲ ὄργα καὶ σύντομο καὶ ἀντιστοιχεῖ περὶπου στὸ εἰρμολογικό.

Τὸ **παπαδικό** εἶναι μέλος καταρχὴν πολὺ μελισματικό, δηλαδὴ σὲ κάθε συλλαβὴ ἀντιστοιχοῦν πολλοὶ φθόγγοι. Ὡστόσο τὸ χαρακτηριστικὸ τὸ παπαδικὸν μέλος εἶναι ἡ **ἐλεύθερη μελοποιία** (Καρὰς) κυρίως σὲ ψαλμικούς στίχους ἀλλὰ καὶ σὲ ὕμνους. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ παπαδικὴ μελοποιία περιλαμβάνει (μὲ κριτήριον τὴ σχέση συλλαβῶν - φθόγγων) μέλη σύντομα, ἀργόσυντομα καὶ ὀργά.

Ἐνα ξεχωριστὸ εἶδος μελοποιίας πρέπει ν' ἀναφερθῇ ἐδῶ, τὸ καλόφωνο (στιχηρариικό καὶ εἰρμολογικό). Τὸ καλόφωνο στιχηρариικό πού ἀναπτύσσεται καὶ κορυφώνεται στὴν ἐποχὴ τοῦ Κουκουζέλη καὶ τῶν μαϊστόρων, εἶναι ἡ ἐλεύθερη μελωδικὴ ἀνάπτυξη τοῦ κειμένου τῶν στιχῶν μὲ συμπλήρωση τοῦ μελωδικοῦ περιγράμματος ἀπὸ τὸ **κράτημα**. Τὸ καλόφωνο στιχηρариικό εἶναι ἕνα μουσικὸ κείμενο πολὺ μελοματικό. Μελοματικὸς ἐπίσης εἶναι ὁ χαρακτήρας τοῦ **καλόφωνου εἰρμολογικοῦ**. Τὸ εἶδος αὐτὸ ἀναπτύσσεται τὸ 17ο αἰώνα καὶ τὰ κείμενα πού χρησιμοποιοῦνται, εἶναι εἰρμὸί καὶ τροπάρια τῶν κανόνων σὲ ἐλεύθερη με-

λοποιία. Ὁ Χρυσάνθος γράφει ὅτι τὸ καλόφωνο εἰρμολογικὸ μετέχει καὶ τοῦ εἰρμολογικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ παπαδικοῦ εἶδους μελοποιίας.

Μίλησα πιά πάνω γιὰ τὸ κράτημα. Τὰ κράτηματα εἶναι συνθέσεις, πού ἀντὶ γιὰ συγκριμένο κείμενο, χρησιμοποιοῦν ὁσμες συλλαβῆς, ὅπως τε-ρι-ρε-μ, το-ρο-ρο, νε-νε-να, το-το-το, τι-τι-τι κ.λ.π. Ἡ μὴ χρῆση κειμένου ἀπελευθερώνει τὴν ἐμπνευση τοῦ μελοποιοῦ, (ὁ ὁποῖος στὰ ἄλλα εἶδη μελοποιίας εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ τονίσαι μουσικὰ τὰ δεδομένα ποιήματα) καὶ μὰς προσφέρει ἔξοχες σελίδες καθαρῆς μουσικῆς. Πῶς ἐρμηνεύεται ἡ ὑπαρξὴ τῶν κρατημάτων καὶ ἡ δημιουργία τους ἀπὸ τοὺς Βυζαντινούς; Εἶναι μιὰ ἀναπλήρωση τῆς ἑλλειψῆς ὀργάνων στὴ λατρεία (πολλὰ φέρουν καὶ ὀνόματα ὀργάνων: βιόλα, τρομπέτα κ.λ.π.) ἡ ὑπολείμματα ἐπευφημιῶν στὴ λατινικὴ γλῶσσα ἢ φράσεων λειτουργικῶν; Ὁ ὀνομαστικὸς λόγιος Μητροπολίτης Φιλαδελφείας Γεράσιμος ὁ Βλάχας καὶ Κρής (17ος αἰ) ὄντας ἱερομόναχος ἀκόμα, ἔγραψε τὰ ἔξης γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ τε-ρε-ρε: «... οἱ ἄνθρωποι ἐστῶντας καὶ νὰ ἔχωμεν πόθον ψυχῆς καὶ νὰ συννώμεσθαι ἀπὸ τὴν θείαν ἀγάπην σπουδάζομεν νὰ ἐνωθούμε μὲ τοὺς ἀγγέλους σιμὰ εἰς τὴν ἀσχολαστὸν ψαλμῶδιαν ὅπου κἀμνοῦσιν(...) Διὰ τοῦτο καὶ ἡμεῖς καθημερινὸν ψάλλομεν μὲ τὴν ἑν-αρθρον ταύτην φωνὴν τὸν Θεὸν μὲ

τούτην τὴν ἑνάρθρον φωνὴν τὸ τε-ρε-ρε. Ἀπὸ πού τὴν εὐγάνομεν; ἀπὸ τοὺς θείους προφῆτας, οἱ ὁποῖοι λέγουσι πῶς ἤκουσαν φωνὰς εἰς τὸν οὐρανόν, ὡς φωνὴν ὑδάτων πολλῶν (...), καὶ οἱ ἄγγελοι οὕτως ἔβαλλον μὲ ἀρρῆτον φωνὴν, καθὼς τὸ λέγει ὁ μέγχι τρίτου οὐρανοῦ ἀναβάς Ἀπόστολος Παῦλος, ἀρρητα ῥήματα, ἡγουν μέλος καὶ ἁρμονία δίχως λόγια, καὶ τοῦτο κατὰ τὴν συμβολικὴν θεολογίαν τὸ τερερέ δὲν θέλει νὰ σημαδεύσῃ ἄλλο, παρά τὸ ἀκατανόητον τῆς Θεότητος»

Ὁ Μιχαὴλ Ἀδάμης παρατηρεῖ πῶς τὸ κράτημα εἶναι τὸ ἀπόλυτο εἶδος μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, πού ἐκφράζεται μὲ συνθέσεις αὐτοτελεῖς καὶ ὁλοκληρωμένες.

Τὰ μέλη περιλαμβάνονται σὲ κώδικες πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τους. Τὸ **εἰρμολόγιο** περιέχει τοὺς εἰρμούς τῶν κανόνων καὶ τὰ αὐτόμελα στιχερά. Τὸ **δομστικό** καὶ τὸ **ψαλτικό** (12ος -13ος αἰ.) εἶναι τὰ δύο βιβλία πού περιέχουν μέλη διαφόρων κατηγοριῶν, μελισματικά, τὸ πρῶτο προορισμένο γιὰ τὸ χορὸ, τὸ δεύτερο γιὰ τὸ μονωδὸ ψάλλτη — τὸ σολίστα. Ἡ **παπαδικὴ** περιλαμβάνει κυρίως μέλη παπαδικοῦ εἶδους τοῦ ἑσπερινοῦ, τοῦ ὁρθρου καὶ τῆς Θ. Λειτουργίας. Στὰ πρῶτα φύλλα τῆς παπαδικῆς καταχωρεῖται ἡ θεωρητικὴ διδασκαλία, κατὰ κανόνα ἡ συνῆθς καὶ κοινὴ, ἐνῶ ἄλλι σπάνια συμπεριλαμβανόναται καὶ ἀναλυτικότερες μέθοδοι συνοδευόμενες ἀπὸ σχεδιαγράμματα καὶ παραδείγματα.

Μιὰ ἐπιλογὴ μελῶν τῆς παπαδικῆς ἀποτελεῖ ἡ **Ἀνθολογία** πού φτάνει ὡς τίς μέρες μας μὲ τὰ διάφορα ἐντυπα «Ταμεῖα Ἀνθολογίας», πού παρασέμουν αἰῶνα. Τὸ παλαιὸ **στιχηράριο** ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. περιλαμβάνει τὰ στιχερά ἰδιόμελα τῶν μνηνῶν, τοῦ τριῶδιου καὶ τοῦ πεντηκοσταρίου καὶ ἀκόμα τὰ ἀναστάσια στιχερά, πού ἀπὸ τὸ 17ο αἰώνα ἀποτελοῦν ἰδιαίτερο βιβλίο τὸ «**Αναστασιατάριο**». Τὸ παλαιὸ στιχηράριο φτάνει ὡς τίς μέρες μας μὲ τὴ μορφὴ αὐτῆς ἀνεκδοτοῦ σὲ χειρόγραφα, ἐξηγούμεν στὴν ἐν γράφῃ. Στὰ ἐντυπα ἔχουμεν σὲν τύπο τοῦ παλαιοῦ στιχηραρίου τὸ **Δοεαστόριο** τοῦ Πρωτοψάλλτη Ἰακώβου (+ 1800), ἐνῶ τὸ σύντομο ἀνεκδοτοῦ μέλος ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ **Δοεαστόριο** τοῦ Πέτρου Λομαδάριου. Τὰ δοεαστόρια περιέχουν μόνον τὰ δοεαστικά (ὀνομαζόμενα ἐπὶ ἐπειδὴ προτάσσεται ἡ μικρὴ Δοεολογία), ἐνῶ ὅλα τὰ στιχερά, κοντάκια καὶ ἀναλυτικὰ περιέχονται στὴ **Μουσικὴ Κυψέλη** πού γνωρίζει ἐπανεκδομένης

έκδοσεις. Τό **Καλοφωνικό στιχεράριο** περιλαμβάνει στιχερά τονισμένα καλοφωνικά, πολύ μελισματικά δηλαδή και με έλευθερία στη μελωδική τους δομή. Τό καλοφωνικό είδος μελοποιείσ φάνει σε μεγάλη ανάπτυξη τό 13ο μέ 14ο αιώνα. Μέλη του είδους αυτού πού είναι γνωστά και ώς «μυθήματα» ή «άναγραμματοισμοί» (έπειδή οι προτάσεις του κειμένου κατατάσσονται μέ άλλη σειρά από εκείνη πού έγραψε ο ποιητής τους) άποτελούν σήμερα τό έντυπο βιβλίο πού ονομάζεται **Μαθηματόριο**. Ίδιαι-τερος κώδικας γιά τά κρατήματα είναι τό **Κρατηματόριο**, ενώ οι καλο-φωνικοί είρμιοι συγκεντρώνονται στό **Καλοφωνικό είρμολόγιο**.

Πρίν μιλήσουμε γιά τό σύστημα τής νέας γραφής, θά αναφέρω τήν ύπαρ-ξη τών διφορών μελών πού είναι το-νισμένα κυρίως από βυζαντινούς μουσικούς, οι όποιοι έχουν έπαφή μέ τή Δύση. Τό αρχαιότερο μέχρι σημε-ρα γνωστό δίφωνο μέλος έχει άνα-κοινωνεί από τό Μιχαήλ Άδάμη. Είναι ένα κοινωνικό γιά δύο φωνές σέ ήχο πλ. του δ' του Λαμπαδάρου Μα-νουήλ Γαζή (α' μισό 15ου αι.). Οι δύο φωνές θαδίζουν μέ παράλληλα δια-στήματα πέμπτης. Οι συνθέσεις αυ-τές θυμίζουν τό δυτικό organum.

Πρίν και μετά τήν καθιέρωση του συ-στήματος τών τριών δασκάλων έμ-φανίζονται και όρισμένα άλλα συστή-ματα γιά τήν καταγραφή τής μουσι-κής, όπως τού 'Ιερώνμου πού τρα-γουδιστή (16ος αι.) του κώδικα 1477 Σινά (18ος αι.) στό πεντάγραμμο, τού 'Αγάπιου Παλιέρμου (18ος αι.), τό άλ-φαβητικό πού Βουκουρεστίου και τού Παΐσιου Ξηροποταμινού και τό σύστημα τού Γεωργίου τού Λαεσβίου, (19ος αι.), πού τό δίδασκε στήν 'Ελ-λάδα, ενώ παράλληλα τυπώνει θεω-ρητικό και μουσική βιβλία. Τά συστή-ματα τού Παλιέρμου και τού Λαεσβίου πού προτάθηκαν στό Οικουμενικό Πατριαρχείο άπορρίφθηκαν, ενώ μετά από άμφισβητούμενες έγκριση-κε και καθιερώθηκε ή μέθοδος τών τριών δασκάλων. Νομίζω πώς στήν καθιέρωση συνετέλεσε τό ότι στήν ουσία τό νέο σύστημα είναι τό ίδιο μέ τό παλαιό μέ όρισμένες ρυθμίσεις και άπλοποιήσεις. 'Ετσι ενώ έλαχι-στοποιούσε τό χρόνο τής εκμάθη-σης, άφηνε αδιάρρηκτη τή συνέχεια τής παράδοσης. Αντίθετα τά άλλα συστήματα έσπαζαν τό σύνδεσμο τής γραπτής παράδοσης.

Τό νέο σύστημα θεμελιώθηκε θεω-ρητικά από τών άρχιμανδρίτη Χρύ-σανθο, μέτρεται Μητροπολίτη Δυρ-ραχίου και Προύσης και πρακτικά

από τών Πρωτοψάλτη Γρηγόριο και τό Χαρτοφύλακα Χουρμούζιο. Είναι ή τελευταία μιάς σειράς προσπα-θειών γιά τήν άρτίοτερη σημειογρα-φία. Έχουν προηγηθεί τού ιερέα Μπαλάσιου (8' μισό 17ου αι.) και τού Πέτρου Λαμπαδάρου (18ος αι.). Οι Γρηγόριος και Χουρμούζιος μετα-γράφουν όλο σχεδόν τό παλαιό ρε-περτόριο. Από αυτό τό ύλικό τυπώ-νεται κυρίως τό έργο τών μελοποιών τού 18ου και μερικώς τού 17ου αιώ-να, ενώ στό μαθηματόριο όπως και σέ όρισμένα μέλη τής παπαιδικής συναντάμε και παλαιότερους συνθέ-τες. 'Η έξέλιξη τού άναστασιματό-ριου (έικ. 10) και τού δοξαστορίου γί-νεται σέ δρόμο σύntonο, ενώ έξηγι-τάι σέ άργό δρόμο τό δοξαστόριο τού 'Ιακώβου Πρωτοψάλτη και τά πα-λαιά εκκρηγάρια και άναστασμία στι-χερά στό άναστασιματόριο πού εκδι-δεταί μέ τό όνομα τού 'Ιωάννη τού Δαμασκηνού.

'Η έξέλιξη τού σύntonο άναστασι-ματορίου και δοξαστορίου καθώς και τού είρμολόγιου τού Πέτρου Λαμπα-δάρου τυπώνεται, άντικειμενικά κόθε παλαιότερη σύνθεση και διαδίδεται εύριστα. Ός πρός τήν έξέλιξη σέ άργό δρόμο τού παλαιού στιχερά-ριου και τού στιχεράριου τού Νέων Πατρών Γερμανού, τό Χρυσόψη τού νέου (έικ. 11) και τού δοξαστορίου τού Πρωτοψάλτη 'Ιάκωβου νομίζω ότι πρέπει να δεχτούμε τήν άποψη τού Σίμωνος Καρα, πώς δέν ύπηρχε μόνο ή άργή έξέλιξη τών στιχερών άλλα και ή σύntonη, από τό ίδιο κεί-μενο πάντα. Τά παραδείγματα μετα-γραφής πού παραθέτει, άλλα και ένα μικρό στιχερό τού Γερμανού πού βρήκα σέ κώδικα έξηγημένο σύntonο από τό Χουρμούζιο (είναι τό «Τά σύμπαντα σήμερον χαράς πληρούν-ται...» πού ψάλλεται μετά τών Ν' Ψαλμόν στό όρθρο τών Χριστουγέν-νων), μάς ένιασχύνουν τήν πεποίθηση γιά τήν όρθότητα τής άποψης.

Στό θεωρητικό τομέα μάς παραδίδει ο Χρύσανθος ένα σημαντικότερο έρ-γο, τό «Μέγα Θεωρητικόν» του, πού τυπώνεται στήν Τεργεστή στό 1832. Μέ τό έργο αυτό θεμελιώσιν θεωρη-τικά τό νέο σύστημα, τό συνδέει μέ τό παλαιότερο, αναφέρεται στό τό ρυθμικό και τά τής μελωδίας, διακρί-νει τρία γένη (διατονικό, χρωματικό, έναρμόνιο) στό όποία ταξινομούνται οι όκτώ ήχοι, δημιουργεί «κλίμακα» μέ φθόγγους πού ονομάζονται ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ από τά πρώ-τα γράμματα τού αλφαβήτου, προσ-θέτει στό μαρτυρικά σημεία τών φθόγγων και τό αντίστοιχο γράμμα,



10. Σελίδα από τό πρώτο τυπωμένο βιβλίο βυζαντινής μουσικής.

καθορίζει τούς φυσικούς διατονι-κούς τόνους (άνάλογα μέ τά διαστή-ματα) σέ **μειζόνες, έλάσσονες** και **ελάχιστους**, μιλάει γιά τίς φθορές πού «φθείρουν» τό μέλος, (πραγμα-τοποιούν τίς μετατροπές), καθιε-ρώνει μερικά μόνο έν χρήσει από τά σημάδια, ποσοτικά και ποιοτικά, και τά υπόλοιπα τά καταργεί, γιάτι κατα-γράφονται άναλυτικά. Όρίζει και τά σημάδια τού χρόνου (γοργό, δίγο-ργο, τρίγοργο, κ.λ.π. γιά τή διάιρεση, κλάσμα ή τζάκισμα, άπλή, διπλή κ.λ.π. γιά τήν αύξηση, άργό, διάργο κ.λ.π. γιά τή διάιρεση και αύξηση), γράφει γιά τήν μελοποιία και γιά τήν άρχή και τήν πρόοδο τής μουσικής. Φυσικό είναι ένα τέτοιο πολύμοχθο και πρωτότυπο έργο να παρουσιάζει όρισμένες άτέλειες τίς όποιες στό τέλη του 18ου αιώνα προσπαθούν, άνεπιτυχώς, μάλλον να διορθώσουν. (έπιτομή 1881-83). Μετά από 150 χρόνια άκριβώς από τή έκδοση τού Θεωρητικού τού Χρυσανθού έρχεται ένα άλλο έργο να δώσει καινούργια ώθηση στή θεωρητική μά και πρακ-τική μελέτη τής βυζαντινής μουσικής. Είναι τό «Θεωρητικό» τής μεθόδου τής 'Ελληνικής μουσικής, τού Σίω-να Καρα, πού άποτελεί τό γεγονός στό αιώνα μας ως πρός τό θεωρητικό και πρακτικό μέρος τού συστήματος τής 'Ελληνικής μουσικής μέ σημασία άνάλογη και ή μεγαλύτερη από τή σημασία πού είχε τών περασμένων





στού Βουκουρέστι (1820).

αίωνα ή έκδοση του μεγάλου Θεωρητικού του Χρυσάνθου. Εκείνο έθεσε τις θέσεις της μελέτης του μουσικού μας συστήματος. Τουτό ολοκληρώνει με υποδειγματική ή λεπτομερειακή κατάταξη την εξέταση του μουσικού μας συστήματος, με πρωτότυπη έρευνα — πέρα από τη βυζαντινή — και στη δημοτική μουσική. Διορθώνει την κατάταξη των ήχων ανά γέννη που έκανε ο Χρυσάνθος, τονίζει — με το κεφάλαιο «μουσική έκφραση» — τη μεγάλη σημασία της γνώσης της ένέργειας των σημειωμάτων ή επομένως της έρμηνείας της γραπτής παράδοσης, από την προφορική — φωνητική, και προτείνει την επαναφορά από την παλαιά σημειογραφία όρισμένων σημειωμάτων που σάει ή φωνητική παράδοση (όδεια, έκστροπτό, τρομικό, παρακλήτικη, πίεσμα κ.λ.π.), καθορίζει άκριβέστερα τα διαστημιατικά, αναφέρει αναλυτικά στο σύστημα της πολυηχίας με τους όκτώ βασικούς ήχους αλλά και τους πολλούς άλλους — πλύν του νενανώ και του λεγέτου - δευτερεύοντες, πραγματοποιεί διεξοδικά τα ρυθμικά και άφιερωμένα ένα μεγάλο κεφάλαιο στα όργανικά και συμφωνικά, όπου και ή σπουδαία διδασκαλία για τα ισοκρατήματα. Ίδιαίτερα πρέπει να σημειωθεί ή λεπτομερής αναφορά στις έλξεις των ήχων (όπου όρισμένοι φθόγοι σε κάθε ήχο έλκονται από όρισμένους σταθερούς

φθόγγους κατά την πορεία της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι ένα πλουσιότατο μικροδιαστημιατικό φάσμα).

Ός προς το κεφάλαιο του ρυθμού το οποίο μελετάει και ο Χρυσάνθος αλλά πολύ διεξοδικότερα ο Σίμων Καράς, πρέπει να αναφέρω εδώ ότι στη σημερινή μουσική έκτέλεση βασικό ρυθμικό σχήμα είναι τών δακτυλικών τετρασημικών ποδών με πολλές όμως εξαιρέσεις ρυθμικές πεντασημικών, έξασημικών, έπτασημικών κ.λ.π. ποδών. Μία εξαίρεση είναι ακόμα ή διατήρηση του τροχαϊκού μέτρου (όπως στα βυζαντινά «ισμβεία» και «άκτα») σε μερικά μέλη όπως είναι τα μεγαλονάρια της Ύπανταντης ή τα έξαποστελιδάρια.

Νομίζω πως σήμερα υπάρχει ανάγκη συστηματικής έρευνας, μελέτης και παρουσίωσης του άγνωστου ύλικού, κυρίως των πίο κοντινών σ' έμάς αιώνων, που θα εδραιώσει τις γνώσεις ως προς την ιστορία και τη μορφολογία, θα προσφέρει στο λειτουργικό τομέα, θα πλουτίσει τα ακούσματα των νέων αλλά κι αυτή την ίδια τη μουσική μας, που χρόνο με το χρόνο συρρικνώνεται και αλλοιώνεται ο χαρακτήρας της. Μ' αυτή την προοπτική και τους στόχους ιδρύσαμε πριν όκτώ χρόνια την 'Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία, πιστεύοντας τόσο στη διαχρονική ένότητα της μουσικής μας παράδοσης, όσο και στον αποτελεσματικό συνδυασμό έπιστημονικής γνώσης και πρακτικής εφαρμογής, που μας επιτρέπει να βλέπουμε τα πράγματα πιο αισιόδοξα.

## Βιβλιογραφία

- ΑΔΑΜΗΣ ΜΙΧΑΗΛ: Εισαγωγή στην Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής με βάση μουσική χειρόγραφο, στο έαγλιό της Εταιρείας σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας όρ. 5α Αθήνα 1982 σελ. 69-75.  
ADAMIS MICHAEL: An example of polyphony in Byzantine Music of the late Middle Ages. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972 vol. II.  
AMARGIANAKIS GEORGE: An analysis of stichera in the deuterous modes, université de Copenhagen 1977 (Part I + II).  
BAMBOYΔΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Συμβολή εις την σπουδην της παρασηματικής των Βυζαντινών μουσικών τ. Α' Ξάνθη 1938.  
CONOMOS DIMITRI: Byzantine trisagalia and Cheroukika of the fourteenth and fifteenth centuries, Θεσ/κη 1974.  
ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ ΜΑΡΚΟΣ: Η Βυζαντινή μου-

- σική, ανάπτυξη από το περ. «ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ» τ. Η 1966.  
ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Έλλάδι, Αθήναι 1976.  
ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής τεύχη Α + Β Αθήναι 1981.  
ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής Θεωρητικών Α + Β. Αθήναι 1982.  
ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής έτος γ' τεύχη Α + Β. Αθήναι 1984.  
LEVY KENNETH: A Hymn for Thursday in Holy Week, στο «Journal of the American Musicological Society» XVI, 1963.  
ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΚΑΡΙΟΦΙΛΗΣ: Βυζαντινή Ύμνογραφία τ. Α' Θεσ/κη 1971.  
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: Συμβολή εις την ιστορίαν της παρ' ήμιν εκκλησιαστικής μουσικής, Αθήναι 1890.  
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: 'Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής... Αθήναι 1904.  
ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ: Πρωτοπόροι. Λαομολογικά και δομολογικά της Μ' Εκκλησίας (1453-1821). Μνημοσύνη τ. Β' Αθήναι 1969.  
R.P. I.D. PETRESCO: Etudes de Paléographie musicale Byzantine Bucarest 1967.  
RAASTED JORGEN: Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. «Monumenta Musicae Byzantinae» - Subsidia vol. VII. Copenhagen 1966.  
STATHIS GREGORIOS: I. Sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790-1850, ανάπτυξη από την ΚΑΗΡΟΝΟΜΙΑ τ. 4 τεύχ. Β' 1972.  
ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής τ. Α' 1975 τ. Β' 1976.  
ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Η δεκαπεντασάλλαδος ύμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία. Αθήναι 1977.  
ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Η εξέλιξη της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, Αθήναι 1978.  
ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Οι αναγραμματισμοί και τα μαθητικά της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήναι 1979.  
ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ: Σχεδίασμα περί μουσικής... Παράρτημα Εκκλ. Αλφειας τ. 5ος Κων/λιν 1902.  
STUDIES IN EASTERN CHANT vol I-IV. Edited by Milos Velimirovic.  
ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ ΠΑΝΑΓ.: Έκλογη ελληνικής ορθόδοξης Ύμνογραφίας. Αθ. 1949 και 6' έκδ. 1977.  
ΤΟΥΜΑΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑ: Εισαγωγή εις την Βυζαντινή Φιλολογία τ. Β' Αθ. 1965.  
TARDO LORENZO: L' antica Melurgia Bizantina. Grottoferata 1938.  
ΦΙΛΟΣΕΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ: Λεξικόν της 'Ελληνικής Εκκλησιαστικής μουσικής Κων/λιν 1868.  
ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΩΜΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ: Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832). Τ.Α'. Αθήναι 1975.  
ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΩΜΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ: Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής μουσικής (1453-1820). Αθήναι 1980.  
ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΔΥΡΡΑΧΙΟΥ: Θεωρητικών Μέγν της μουσικής. Τεργεστή 1832.  
ΨΑΧΟΣ Κ.Α.: Η παρασηματική της Βυζ. Μουσικής, Αθήναι 1917 6' έκδ. 1978.  
ΨΑΧΟΣ Κ.Α.: Τα δεσφάγια συστήμα. Νεόπολις Κρήτης 1980.  
WELLESZ EGON: A history of Byzantine Music and Hymnography Oxford 1961.



11. Στιχηράρι του Νέου Χρυσόφου (17ος αι.)

JAKOVLJEVIC ANΔΡΕΑΣ: 'Ο μέγας μαστωρ 'Ιωάννης Κουκουζέλης Παπαδόπουλος, αναστ. από την ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ τομ. 14 τευχ. Β' Θεο/κη 1982.

HUNGER HERBERT: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. τ. Β' κεφ. 8, υπό Christian Hannick. ('Η μετάφραση τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ κειμένου διευθελεῖται στὸν πανοσιόλ. Ἀρχιμ. κ. Μιχαήλ Στάικ. Πρωτοσύγγελλο ἱ.μ. Αὐστρίας.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: 'Η Βυζαντινὴ μουσικὴ σημεῖογραφία Ἀθήνα 1933.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: 'Η ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων, ἀνάπτυο ἀπὸ τὰ «πεπραγμένα τοῦ Θ' διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου Θεο/κης τ. θ' Ἀθήναι 1955.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Γένν καὶ διασπῆματα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν Ἀθήναι 1970.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Γιά τὴν ἀγαπῶμενη τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ, Ἀθήναι 1973.

## Byzantine Music

### L. Angelopoulos

Byzantine is called the music chanted in the Orthodox East Church from the time

of the Byzantine empire until today. Three extensive periods mark the historic evolution of music and hymnology. The first covers the period between the early Christian years and the foundation of Constantinople and is characterized by the oral transmission of hymns. The second reaches the 12th century and presents an important peak in the 7th and 8th centuries. During this period the kontakion and the canon are created that bring in the fore scene ecclesiastic poets like Romanos the Melodos (6th century), Andreas of Crete (7th century), St. John Damaskinos and Kosmas the Melodos (7th-8th century), Sophronios, Patriarch of Jerusalem and many others. Furthermore, a variety of other kinds of hymns appears in this phase, like the sticheron, automelon, apolytikion, etc. The system of the octave is organized and the Octoechos is coded by St. John Damaskinos. The third period commences in the 12th century and terminates to the fall of Constantinople. It is the golden period of Byzantine music and exhibits a great number of famous hymnologists like

Ioannis Koukouzelis, Nikephoros Ethikos, Ioannis Glykys, Xenos of Koroni, Ioannis Kiadas, etc. The chanters/musicians chanting in the metropole of Constantinople are mentioned by names significant of their role in the chorus: domestikos, lambadarios, protopsaltis, monophonarios, anagnostis, vastaktis, chironomos. The chironomos (= a gesticulating cantor) was leading the choristers to the proper way of chanting. From the Fall of the Byzantine capital a new phase starts that lasts until today. The years of Turkish rule and these that have followed up to the 19th century have fully been studied, from the historic point of view, by Manolis Hatzidakis in his book «Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, 1453-1820» (= Manuscripts of Ecclesiastic Music, 1453-1820).

Byzantine music is monophonic and melodic and its signs signal the departure of voice from the original vocal called base of sound; they possess energy that is transmitted through the vocal practice, is interpreting the written music and is a prerequisite of performing melody. Byzantine music is, in addition, purely vocal and needs no musical instruments.

The early music texts exhibit only a few signs. By the 12th century a complete system is developed that is valid until today with certain alterations. These same signs record the music texts in books that have various names depending on the sort of hymns they contain. The reading interpretation of signs is as follows: the starting vocal is defined and the voice moves according to the indications of the signs up or down. Other signs signify the alterations, changes that is, from one sound to another. The so-called «κρητῆματα» are free compositions in which meaningless syllables like te-ri-rem, to-ro-ro, etc., are used instead of verses. Thus, the composer having no obligation to a certain text advances to the composition of pure music.

The reformation of three major music masters (Chrysanthos, Gregorios and Chourmouzos) in the early 19th century simplifies the writing and defines in detail the division of time. All chanted hymns, old and contemporary, are adapted to and re-written in the new system/scheme, while in 1832 the book of Chrysanthos reveals the theoretical foundations of this system.

One and a half century later, in 1982, the monumental work «Θεωρητικὸ» (= On Theory) written by Simon Karas is published. It completes through a detailed and exemplary classification the examination of the Greek music system; it corrects errors and refers thoroughly to the rhythm, the musical expression, the intervals, the «attractions»; furthermore, it deals with the popular folk music and its instruments, so that the Greek music is approached and studied theoretically as an entity, while at the same time this entity is fully documented with facts.